

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

69 | 2013

Varia

---

# Les cinémas africains dans l'histoire. D'une historiographie (éthique) à venir

Samuel Lelièvre

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4614>

DOI : 10.4000/1895.4614

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 136-147

ISBN : 978-2-913758-81-0

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Samuel Lelièvre, « Les cinémas africains dans l'histoire. D'une historiographie (éthique) à venir », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 69 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4614> ; DOI : 10.4000/1895.4614

---

## HISTORIOGRAPHIES

## Les cinémas africains dans l'histoire. D'une historiographie (éthique) à venir

par Samuel Lelièvre

Alors que les publications relatives aux cinémas africains se sont multipliées depuis une quinzaine d'années, que connaît-on de l'histoire de cinématographies parfois présentées comme les plus jeunes au monde? Se poser cette question laisse généralement la place à d'autres interrogations: que sont ces cinémas africains? Quelle est leur existence au sein des autres histoires du cinéma ou d'une histoire des cinémas du monde? Existents-ils en tant que « cinémas enracinés » dans ce vaste continent africain et non pas (seulement) comme des films distribués et projetés dans les salles de cinémas « art et essai » des pays occidentaux, comme des films bénéficiant de soutiens techniques, financiers ou moraux extérieurs à l'Afrique et qui, finalement, seraient destinés à des publics non-africains? En bref, il s'agit pour l'historien non seulement de se demander « de quel cinéma il est question » et de se situer à l'intérieur de cette vaste et riche Afrique, mais aussi d'appréhender les deux composants du syntagme *cinéma africain* dans leur complexité historique, en incluant les dimensions politiques, économiques, ou socioculturelles liées à son émergence et à son développement. En outre, faisons remarquer dès à présent que les cinémas du Maghreb (Maroc, Algérie, Tunisie et, surtout, Égypte), d'une part, et le cinéma sud-africain, d'autre part, doivent être appréhendés différemment; entre les deux se déploient tous les cas particuliers des pays d'Afrique subsaharienne<sup>1</sup>.

L'accroissement du nombre de publications sur le sujet ne pourrait-il pas être également interprété comme un symptôme du décalage entre *cinéma africain* et *recherche*, quelque chose comme une inflation des « discours » plus ou moins spéculatifs au regard de l'évolution de la production de films depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>? Le premier constat qui s'impose, c'est que très peu de travaux se sont placés dans une perspective historique en tant que telle. De là découle la difficulté de recherches d'ordre *historiographique* au sens défini, entre autres mais de manière déterminante, par Robert C. Allen et Douglas Gomery: des « questions générales qui transcendent tout exemple particulier de littérature historique sur le cinéma »<sup>3</sup>.

1. Un vocable qu'on préférera à celui de « cinéma d'Afrique noire » utilisé parfois mais induisant une dimension « raciale » dont il convient de faire l'économie au nom de la complexité même de ce champ de recherche. Je précise ici qu'il n'est pas possible, dans l'espace de ce seul article, de citer tous les ouvrages consacrés aux cinémas africains; je me limiterai à ceux traitant, directement ou indirectement, d'une histoire de ces cinémas.

2. L'économiste du cinéma Claude Forest a édité récemment un dossier pour la revue *Afrique contemporaine* (n° 238, février 2011), lequel insiste sur le recul de la production africaine depuis une vingtaine d'années et, plus généralement, sur la nécessité d'une « structuration pérenne » des cinémas africains.

3. Robert C. Allen et Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, Paris, Nathan, 1994 [1985], p. 17.

L'une des raisons tient à la fragilité même de ce « cinéma africain » et, par ailleurs, à la nécessité de défendre son *altérité* pour ceux qui s'en faisaient, d'une certaine façon, les « historiens ». Avant même d'entrer dans le débat polémique sur le point de vue depuis lequel l'histoire des cinémas africains peut se faire, le seul fait qu'il n'existe peu ou pas de discussion d'ordre épistémologique ou méthodologique concernant la façon de faire cette histoire pose question. Est-ce que les cinémas africains seraient si particuliers qu'ils existeraient en dehors des débats sur l'histoire du cinéma en général ? Je pense, pour ma part, que c'est précisément là que devrait s'appuyer une critique (bienveillante) des études conduites dans les marges de l'historiographie, parfois de manière auto-justifiée ou auto-complaisante.

## Les deux modèles d'une pré-historiographie du cinéma en Afrique

En se mettant en quête de « modèles » pour une historiographie des cinémas africains, on s'aperçoit que ceux-ci n'étaient pas totalement absents des travaux qui, tant bien que mal, se sont mis en place. On pourrait ainsi considérer deux sources ayant pu fonctionner *comme des modèles* dans les discours sur une production cinématographique que l'on fait traditionnellement remonter à la fin des années 1950 et au début des années 1960 ; à chacun de ces modèles issus du « champ occidental » correspond un développement plus spécifiquement africain. Il s'agit tout d'abord de l'approche « socio-anthropologique » ou « anthropologique » introduite par Edgar Morin en 1956 à travers *le Cinéma ou l'homme imaginaire*<sup>4</sup>. Toutes les approches de ce type qui sont apparues par la suite ne sont pas similaires à celle de Morin, mais celle-ci est historiquement liée au domaine africain, notamment à travers le lien avec Jean Rouch. Un texte « fondateur » de ce point de vue est celui d'Amadou Hampâté Bâ, « Le dit du cinéma africain » publié en 1967, précisément, par Jean Rouch : il relate des difficultés d'intégration de cet étrange « *tiyatra* » dans des milieux traditionnels marqués par l'Islam, évoquant les relations entre le cinéma et ces milieux – et constatant souvent une forme de décalage entre les deux<sup>5</sup>. Une seconde approche est directement issue de l'histoire du cinéma proprement dite, et en particulier de l'approche encyclopédique (et marxisante) de Georges Sadoul<sup>6</sup>. Des auteurs aussi importants que Paulin Soumanou Vieyra ont placé directement leurs travaux dans cette perspective<sup>7</sup>.

On a oublié aujourd'hui que Rouch s'est intéressé de près à l'histoire du cinéma en Afrique, que ce soit dans sa relation avec une histoire coloniale ou par rapport à la naissance d'un « cinéma africain » : son rapport intitulé « Situation et tendance du cinéma en Afrique », commandé par l'UNESCO en

4. Edgar Morin, *le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'Anthropologie sociologique*, Paris, Minuit, 1956.

5. Le terme « *tiyatra* » est une corruption du mot « théâtre » et désigne le « cinéma ». Cf. Amadou Hampâté Bâ, « Le Dit du cinéma africain », *Catalogue du Comité international du film ethnographique*, Paris, UNESCO, 1967.

6. Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial, des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1990 [1949].

7. Paulin Soumanou Vieyra, *le Cinéma africain, des origines à nos jours*, Paris, Présence africaine, 1975. Vieyra, né au Bénin en 1925 mais Sénégalais d'adoption, a été formé à l'IDHEC et était réalisateur avant de devenir historien du « cinéma africain ». Il est notamment co-auteur, avec Robert Caristan, Jacques Mélo Kane et Mamadou Sarr d'*Afrique-sur-Seine* qui est considéré comme le « premier film africain » (réalisé à Paris en 1955).

1961, constituait un état des lieux incontournable, en revenant aux origines du cinéma en Afrique, en faisant le lien entre les époques et les pratiques, et en ne se limitant pas à l'Afrique francophone<sup>8</sup>. Ayant travaillé sous la direction de Rouch, Pierre Haffner peut être situé dans une certaine continuité – avec une référence induite à Morin<sup>9</sup>. Il a publié, en 1978, un *Essai sur les fondements du cinéma africain* rendant compte de son expérience de terrain, en republiant en ouverture le texte d'Hampâté Bâ cité plus haut<sup>10</sup>. Dans son principe, ce livre s'appuie sur un terrain particulier, celui du Mali et de sa capitale, Bamako, pour tenter d'en déduire certains principes généraux – selon une procédure hypothético-inductive classique pour un terrain encore largement inexploré –, en tentant aussi de le relier à l'histoire des cinémas occidentaux. Ces réalités africaines, Haffner veut d'abord les situer sur le plan de la réception des films (de l'attente des spectateurs, des habitudes de consommation, de la culture, etc.), ce que l'auteur appelle «l'éthique du spectateur»; d'un autre côté, il traite de ce qu'il appelle «l'esthétique du cinéma africain» en tentant d'approcher plus directement les films mêmes. Haffner parle de «cinéma africain», au singulier donc, mais reconnaît aussi, dans son introduction, que «L'Afrique n'est pas plus une que l'Europe, peut-être l'est-elle encore beaucoup moins»<sup>11</sup>. D'une manière générale, il cherche à être au plus près de son terrain de recherche; pour cette raison, son discours est souvent élaboré sur le mode du témoignage, voire du journal de bord. Ce qui le conduit, d'une manière qui peut paraître étonnante, à dire qu'il est plus «légitime» quand il s'intéresse aux «spectateurs africains» que quand il aborde les «films africains» en tant que tels. Mais en l'absence de «modèle» et de concepts généralisables à l'ensemble dudit «cinéma africain», les résultats de cette recherche ne semblent pas être contrebalancés par une procédure hypothético-déductive. En fait, après ces enquêtes de terrain, Haffner s'est engagé dans ce qu'il appellera lui-même une «critique idéologique», en prenant appui sur les discours de légitimation issus de la mouvance panafricaniste, laquelle constituera, selon lui, une clé pour la compréhension d'une évolution historique. Ce faisant, il s'est éloigné du pragmatisme de ses débuts pour définir le «cinéma africain» à l'aune de la lecture unifiante du panafricanisme.

La tradition de l'enquête de terrain a perduré jusqu'à nos jours, mais en revenant davantage à la perspective «socio-anthropologique» ou «anthropologique» initiée par Rouch. Ainsi, une partie de l'anthropologie culturelle et sociale contemporaine travaille désormais sur ces «cinémas africains» – souvent en se situant sous la rubrique des *media studies*, plus conforme à un habitus des champs académiques concernés. Il convient de mentionner ici les recherches sur le film vidéo nigérian et ghanéen, une production qui émerge à partir des années 1990 comme une réponse aux problèmes d'intégration structurelle (incluant les aspects techniques et économiques) du médium cinématographique

8. Jean Rouch, « Situation et tendance du cinéma en Afrique », *Catalogue films ethnographiques sur l'Afrique noire*, UNESCO, 1967 [1961], pp. 374-408.

9. Pierre Haffner, « Le cinéma et l'imaginaire en Afrique noire. Essai sur le cinéma négro-africain », Thèse de doctorat sous la direction de Jean Rouch, Université de Paris 10, 1986.

10. Pierre Haffner, *Essai sur les fondements du cinéma africain*, Abidjan / Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1978, pp. 11-22. Haffner précise avoir rédigé son ouvrage quatre ans avant sa publication. Le texte d'Amadou Hampâté Bâ a été republié dans *Trafic* n° 11, 1994 (pp. 131-140).

11. Pierre Haffner, op. cit., p. 30.

dans les milieux socioculturels africains. Dans *Signal and Noise*, Brian Larkin a enquêté sur le développement et l'« économie » de ce « video film » dans les grandes villes nigérianes. Son approche, selon l'aveu même de son auteur, implique une critique d'un présupposé de l'histoire « traditionnelle » des cinémas africains, à savoir « la focalisation sur la production par des Africains en tant que signifié légitime de ce qui constitue le cinéma africain – bien que la plupart de ces films aient circulé en dehors du continent – laissant sous-développée l'analyse des cultures cinématographiques en Afrique même »<sup>12</sup>. Comme chez Haffner, une histoire du « cinéma africain » se joue d'abord dans les milieux socioculturels. Mais, Larkin insiste sur la complexité de ces milieux, s'intéresse par exemple à l'influence du « film hindou » sur le film vidéo nigérian, et veut décrire comment, depuis cinq décennies, ces pratiques filmiques sont inséparables du développement d'une vie urbaine. Par rapport aux années 1970 et 1980, nous sommes passés d'un « cinéma africain » à la diversité des pratiques cinématographiques africaines.

« La focalisation sur la production », c'est clairement ce qui était en jeu dans *l'approche historique*, cette fois, de Paulin Soumanou Vieyra. Ce dernier avait commencé à répertorier les films produits dans chacun des pays africains depuis les indépendances, en incluant, selon la perspective panafricaniste évoquée précédemment, les pays du Maghreb – mais en excluant le cinéma d'Afrique du Sud compromis avec le régime de l'apartheid. L'un de ses ouvrages les plus importants, *le Cinéma africain, des origines à 1973*, se situe dans le prolongement de Sadoul – jusque dans la formulation de son titre<sup>13</sup>. Une perspective politique et sociale est inséparable de ce projet, laquelle adhère à la conception sadoulienne d'un cinéma au service de la culture, de la communication entre les hommes, et de la fraternité entre les peuples<sup>14</sup>. Une caractéristique de l'œuvre de Vieyra est de s'être construite en relation étroite avec les milieux professionnels, en particulier avec des organisations comme la Fédération panafricaine des cinéastes. Par ailleurs, au-delà de cette orientation politico-idéologique, ce projet impliquait d'apporter plus directement une information concernant l'Afrique subsaharienne, quand Sadoul s'était surtout intéressé au Maghreb<sup>15</sup>. Des auteurs tels que Victor Bachy ou Ferid Boughedir, entre beaucoup autres, viendront compléter les travaux de Vieyra en apportant une information plus détaillée sur des pays

12. Brian Larkin, *Signal and Noise. Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 254 (notre traduction). Concernant le film vidéo nigérian ou ghanéen, on peut aussi mentionner Onookome Okome, Jonathan Haynes, *Cinema and Social Change in West Africa*, Jos, Nigerian Film Corporation, 1997 (seconde édition) ; Jonathan Haynes, *Nigerian Video Films*, Athens, Ohio University Press, 2000 (édition augmentée) ; le chapitre IV de Samuel Lelièvre (dir.), *Cinéma africains, une oasis dans le désert ?* CinémAction, n° 106, Paris, Corlet / Télérama, 2003 ; Pierre Barrot (dir.), *Nollywood : le phénomène vidéo au Nigeria*, Paris, L'Harmattan, 2005 ; Saul Mahir, Ralph A. Austen (dir.), *Viewing African Cinema in the Twenty-first Century : Art Films and the Nollywood Video Revolution*, Athens, Ohio University Press, 2010, ce dernier ouvrage tente une « comparaison » entre le « video film » et le « cinéma africain traditionnel » (placé ici dans la catégorie du « film d'art »).

13. Paulin Soumanou Vieyra, *op. cit.* Il avait publié auparavant une monographie : *Sembène Ousmane, cinéaste*, Paris, Présence Africaine, 1972.

14. Georges Sadoul (1960), « L'importance sociale du cinéma dans le monde », Fonds Georges Sadoul, collection Cinémathèque française (BiFi), GS-A 158.

15. Georges Sadoul, *les Cinémas des pays arabes*, Beyrouth, UNESCO / Centre interarabe du cinéma et de la télévision, 1966.

émergents et en se risquant à aborder des questions de fonctionnement économique, de contenus et de « consommation » de ces films africains<sup>16</sup>.

Au regard de la situation de la production, des « institutions » ou de la diffusion-exploitation des films africains, la bibliographie qui s'est constituée jusqu'à la fin des années 1980 proposait un tour d'horizon à peu près complet. Ce tableau devait toutefois être complété à mesure que la production augmentait quantitativement et (surtout) qualitativement. Des auteurs comme Souleymane Cissé, Idrissa Ouédraogo, Gaston Kaboré, et d'autres ont commencé à bénéficier d'une reconnaissance internationale importante permettant, d'une certaine façon, de hisser ce « cinéma africain » sur la scène internationale. Sur le plan bibliométrique, la *démultiplication des publications en langue anglaise* est le phénomène marquant de ces années 1990, avec des titres, tels qu'*African Cinema. Politics and Culture* de Manthia Diawara, qui émergeront de la masse. Ce phénomène a perduré jusqu'à aujourd'hui. Tout en venant enrichir le regard sur des cinémas venus essentiellement de pays francophones, cette nouvelle littérature émanait d'un environnement économique et socioculturel n'entretenant que peu de liens avec l'Afrique subsaharienne, ce qui a en partie abouti au développement de discours sans rapport concret avec le développement réel de ces cinémas. Pour comprendre ce phénomène, il faut le rapporter au déploiement de l'« enseignement des cinémas africains » dans les universités américaines, souvent en relation avec l'enseignement des littératures africaines et francophones et en se plaçant dans le prolongement du mouvement des droits civiques des années 1960<sup>17</sup>. La fin de la « Guerre Froide » et la chute du Mur de Berlin avaient conduit à une crise des tiers-mondismes et des grands engagements « idéologiques ». Mais quand un certain nombre de centres universitaires anglo-saxons ont développé des travaux sur une « histoire post-coloniale », l'Université française a semblé revenir à un certain conservatisme disciplinaire et dans ses objets d'études<sup>18</sup>.

16. À côté des n° 14 (1981), n° 26 (1983), n° 34, (1985), et n° 39 (1986) de la revue *CinémAction* fondée par Guy Hennebelle en 1978, un ensemble de livres a été publié, parfois en coédition avec l'Harmattan, par l'Organisation Catholique Internationale du Cinéma (OCIC), devenu SIGNIS en 2001. On peut citer, entre autres titres, Victor Bachy, *le Cinéma au Mali*, Bruxelles/Paris, OCIC/L'Harmattan, 1983 ; CESA (dir.), *Camera Nigra, Le Discours du cinéma africain*, Bruxelles/Paris, OCIC/L'Harmattan, 1984 ; Françoise Balogun, *le Cinéma au Nigéria*, Paris, OCIC / L'Harmattan, 1984 ; Ferid Boughedir, *le Cinéma africain de A à Z*, Bruxelles, OCIC, 1987 ; Victor Bachy, *Pour une histoire du cinéma africain*, Bruxelles, OCIC, 1987.

17. Les autres départements concernés sont ceux des études africaines, des *Black Studies* et des *Cultural Studies*. Certains centres universitaires d'Europe du Nord ont largement assimilé les publications venues des États-Unis, ce qui a parfois conduit à une (nouvelle) méconnaissance des travaux en français – sinon à une forme de soupçon à leur endroit. Pour autant, de la production à la diffusion, la France reste centrale pour les cinémas africains. Les départements de *Film Studies* ou d'Études cinématographiques ont été moins concernés par ces débats idéologico-politiques, mais les « cinémas africains » n'y occupent, somme toute, qu'une place marginale.

18. Parmi les nombreux ouvrages publiés, en français ou en anglais *depuis la fin des années 1980*, on peut citer Roy Armes, *Third World Filmmaking and the West*, Berkeley, University of California Press, 1987 ; Françoise Pfaff, *Twenty-Five Black African Filmmakers : A Critical Study*, Wesport, Greenwood Press, 1988 ; Roy Armes, Lizbeth Malkmus, *Arab and African Film making*, Londres / New Jersey, Zed Books Limited, 1991 ; Manthia Diawara, *African Cinema. Culture and Politics*, Bloomington, Indiana University Press, 1992 ; Frank Nwachukwu Ukadike, *Black African Cinema*, Berkeley / Los Angeles / Londres, University of California Press, 1994 ; Frank Nwachukwu Ukadike (dir.), « New discourses

## Mémoires africaines et la part sombre de l'histoire

On constate, cependant, que la majorité de ces nouveaux discours se sont appuyés sur une conception linéaire, voire téléologique, de l'histoire, en s'attachant à décrire un processus de « libération » ou de « décolonisation » vis-à-vis des cinémas coloniaux ou « ethnographiques ». On commence alors à mesurer un certain *sous-développement de la réflexion historiographique* : en effet, étant donné cette complexité des cinémas africains (mise en avant par les historiens eux-mêmes), il peut paraître étonnant que la crise de « l'histoire », qui a touché l'historiographie du cinéma (en déboulonnant en partie l'œuvre de Sadoul), ne se soit guère insinuée dans les travaux concernant l'Afrique. La remise en cause d'une histoire encyclopédique opérée par Allen et Gomery, par exemple, ne semble pas avoir été prise en compte – y compris pour pouvoir la contester. En dehors de l'Afrique du Nord et de l'Afrique du Sud<sup>19</sup>, le cinéma ne s'est pas implanté en Afrique au travers d'industries ou d'institutions au sens traditionnel du terme ; les recherches d'ordre historique ne peuvent se jouer par rapport à des événements ou des séquences temporels (l'invention du cinématographe ou le passage au parlant, par exemple) qui seraient internes à l'évolution historique du cinéma sur le continent et qui seraient partagés par l'ensemble des films et des pratiques que recouvre le syntagme « cinéma africain ». D'autre part, la recherche historique sur ces cinémas africains est confrontée, plus que d'autres, à la difficulté de s'appuyer sur des données du réel au sens de l'École des Annales. Les historiens sont clairement confrontés à un problème d'identification et de constitution de leurs corpus – archives et cinémathèques inexistantes ou dans un état précaire, statuts juridiques des films ou des auteurs parfois indéterminés, etc. Ils doivent tenir compte de l'écart entre « production de films » et « économie du cinéma » : les films africains ne sont guères accessibles depuis l'Afrique, sinon à travers les réalisateurs et producteurs eux-mêmes – vivant et travaillant sur le continent mais aussi, souvent, depuis l'extérieur<sup>20</sup>. En somme, alors que la nécessité d'entrer dans le cadre d'une « histoire-problème » est de plus en plus évidente – pluri-, inter-, et transdisciplinarité sont devenues la règle –, les approches historicisées des cinémas africains restent attachées au cadre d'une « histoire-récit » (l'histoire politique de l'Afrique).

Est-ce la conséquence de ces insuffisances : le fait est qu'une bonne partie de la littérature sur les cinémas africains relève davantage de la « critique sociale », ou d'une critique littéraire versée dans la « critique sociale », que de l'histoire. Entre les années 1960 et 1980, la connaissance de l'évolution

of African Cinema / Nouveaux discours du cinéma africain », *Iris*, n° 18, 1995 ; Imruh Bakari, M. Cham (dir.), *African Experiences of Cinema*, Londres, BFI Publishing, 1996 ; Olivier Barlet, *les Cinémas d'Afrique noire : le regard en question*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; Association des Trois Mondes (ATM) / Fespaco, *les Cinémas d'Afrique. Dictionnaire*, Paris, Karthala / ATM, 2000 ; June Givanni, *Symbolic Narratives / African cinema : Audiences, Theory and the Moving Image*, Londres, BFI Publishing, 2000 ; Samuel Lelièvre (dir.), *Cinémas africains, une oasis dans le désert ?* op. cit. ; Roy Armes, *African Filmmaking North and South of the Sahara*, Edimbourg, Edinburgh University Press, 2006 ; Denise Brahimi, *Cinquante ans de cinéma maghrébin*, Paris, Minerve, 2009 ; Manthia Diawara, *African Film : New Forms of Aesthetics and Politics*, Londres, Prestel, 2010 ; Olivier Barlet, *les Cinémas d'Afrique des années 2000 : perspectives critiques*, Paris, L'Harmattan, 2012.

19. Où la situation n'est pas non plus comparable à celle des pays occidentaux ou certains pays d'Asie.

20. Une partie des travaux sur les cinémas africains intègrent la production des diasporas africaines dans la production cinématographique globale.

historique du cinéma en Afrique était la conséquence d'une pérennité des modèles « socio-anthropologique » et « historique » cités plus haut. D'une part, cela allait dans le sens d'une nécessaire « dé-singularisation » de l'Afrique et de ses cinémas – le fait qu'un sol commun existait malgré tout entre l'histoire du cinéma au sens large et les études sur les cinémas africains. D'autre part, cette connaissance était souvent inséparable d'un engagement politique de la part des historiens eux-mêmes. Se posait dès cette époque la question du décalage entre, d'une part, le « cinéma africain » en tant que projet, comme quelque chose qui devait advenir et qui revêtirait d'abord un sens politique et, d'autre part, la réalité de la présence du cinéma en Afrique, d'une « économie cinématographique » et des pratiques socioculturelles qui y sont associées. Non seulement la recherche se déploie dans un environnement où un rapport à l'oralité demeure important, mais les traditions orales elles-mêmes doivent être prises en considération à travers les récits élaborés par les films africains. La question du cinéma en Afrique induit de considérer des rapports de force et d'influence entre un développement cinématographique interne au continent et l'impact des pratiques cinématographiques occidentales sur les sociétés et les imaginaires africains, conduisant nécessairement à traiter de ce qui, depuis un point de vue africain, sera considéré inévitablement comme *la part sombre de l'histoire*. Le problème qui apparaît déjà à ce stade est celui de pouvoir prendre en compte cette dimension mémorielle tout en restant dans le cadre d'une objectivité historique et non pas dans une nouvelle forme de relativisme.

Débordant du cadre de ce qui est considéré comme le « cinéma africain », l'exemple des cinémas coloniaux pourrait être rappelé ici. Par rapport aux cinémas qui ont émergé après les indépendances, ces cinémas coloniaux constituent probablement l'un des champs les mieux établis quand on parle de cinéma en Afrique<sup>21</sup>. C'est bien évidemment le recul indispensable au travail de l'historien qui a permis une structuration plus scientifique de ce champ. Mais concernant le sujet qui nous occupe ici, deux ouvrages récents peuvent être mentionnés qui se situent sur ces deux périodes de l'histoire africaine, l'histoire coloniale et l'histoire « postcoloniale »<sup>22</sup> : tout d'abord *Images et démocratie. Les Congolais face au cinéma et à l'audiovisuel* de Guido Convents qui resitue le cinéma congolais contemporain par rapport à la période coloniale et, d'autre part, *le Cinéma post-colonial français* de Caroline Eades qui considère un ensemble de films français réalisés après les indépendances en s'appuyant sur un imaginaire lié à l'ère coloniale tout en ouvrant sur un univers dans lequel des « films africains » vont commencer à émerger<sup>23</sup>. Bien que traitant de corpus très différents, l'intérêt de ces deux études est de

21. Pierre Boulanger, *le Cinéma colonial. De l'Atlantide à Lawrence d'Arabie*, Paris, Seghers, 1975 ; Kenneth M. Cameron, *Africa on Film. Beyond Black and White*, New-York, The Continuum Publishing Company, 1994 ; Abdelkader Benali, *le Cinéma colonial au Maghreb. L'imaginaire en trompe-l'œil*, Paris, Corlet-Cerf, 1998 ; James Burns, *Flickering Shadows. Cinema and Identity in Colonial Zimbabwe*, Athens, Ohio University Press, 2002. Citons également Vivian Bickford-Smith, Richard Mendelsohn (dir.), *Black and White in Colour. African History on Screen*. Oxford / Athens / Cape Town, James Currey / Ohio University Press / Double Storey, 2007 qui analyse de grandes fictions occidentales (européennes ou hollywoodiennes) traitant de l'histoire de l'Afrique – dans une perspective différente du « cinéma colonial », donc.

22. L'adjectif « post-colonial » est devenu d'un usage courant et, en quelque sorte, *à la mode* depuis le début des années 2000. Je le mets entre guillemets pour autant qu'il contribue parfois – paradoxalement – à opérer une distinction artificielle entre des périodes de l'histoire.



mettre clairement en évidence l'importance des *héritages coloniaux* dans les cinémas qui s'élaborent en Afrique et de montrer, bien que partiellement ou de manière indirecte, le caractère arbitraire et idéologique de cette « coupure épistémologique » qui est à la base d'une bonne partie de la littérature sur les cinémas africains.

L'exemple du *cinéma sud-africain* semble s'imposer dans un second temps. Il est, en effet, emblématique d'un lien étroit entre cinéma et politique et, d'autre part, il a souvent été tenu à l'écart de la recherche qui nous occupe ici. Or, l'Afrique du Sud est, avec l'Égypte, le pays du continent qui a produit (et continue de produire) le plus de films ; dans le même temps, il s'agit d'une industrie qui est inséparable de l'histoire de l'apartheid elle-même. Un certain nombre d'ouvrages nous permettent aujourd'hui d'avoir une vision assez claire de cette histoire, en particulier concernant les relations entre l'industrie cinématographique et le régime de l'apartheid ; certains de ces ouvrages nous permettent même d'avoir une information très utile pour comprendre la période s'étendant de la fin des années 1950 à la fin des années 1980, alors que le « cinéma de l'apartheid » est monté en puissance et s'est effondré<sup>24</sup>. Mais on ne s'étonnera pas qu'à côté des travaux traitant d'une période que nous pouvons aujourd'hui regarder avec un peu de recul, les publications traitant de la période post-apartheid soient beaucoup moins convaincantes sur le plan historique et relèvent, dans certain cas, d'une critique idéologique consistant à juger l'histoire contemporaine à l'aune de ce que nous savons aujourd'hui de l'histoire de l'Afrique du Sud au XX<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>.

Ces rapports à l'histoire coloniale ou au cas sud-africain ont naturellement eu un impact sur une « conception commune » – au sens où on parle de « langage commun » – de l'histoire des cinémas africains. Cela aura ensuite des conséquences sur un rapport à l'historiographie. Certaines approches avaient en fait une conscience relativement claire du cadre dans lesquelles elles voulaient se placer, en établissant notamment des liens avec le mouvement latino-américain du « Tercer Cinema » : c'est ce qui sera développé sous le thème du « Third Cinema », lequel va être très présent dans une partie de la littérature anglophone<sup>26</sup>. En définissant le « Third Cinema » comme un contre-modèle ne pouvant être

23. Guido Convents, *Images et démocratie. Les Congolais face au cinéma et à l'audiovisuel. Une histoire politico-culturelle du Congo des Belges jusqu'à la République Démocratique du Congo (1896-2006)*, Kessel-Lo, Afrika Filmfestival, 2006 ; Caroline Eades, *le Cinéma post-colonial français*, Paris, Cerf-Corlet, 2006. En 2008, Convents a publié *Images et paix. Les Rwandais et les Burundais face au cinéma et à l'audiovisuel. Une histoire politico-culturelle du Ruanda-Urundi allemand et belge et des Républiques du Rwanda et du Burundi (1896-2008)*, Kessel-Lo, Afrika Filmfestival, dans le prolongement de son ouvrage sur le Congo.

24. Citons notamment Thelma Gutsche, *The History and Social Significance of the Motion Pictures in South Africa, 1895-1940*, Cape Town, Howard Timmins, 1972 ; Keyan Tomaselli, *The Cinema of Apartheid. Race and Class in South African Film*, Chicago, Smyrna / Lake View, 1989 ; Martin Botha, Johan Blignaut, *Movies, Moguls, Mavericks. South African Cinema, 1979-1991*, Cape Town, Showdata, 1992 ; Peter Davies, *In Darkest Hollywood. Exploring the Jungles of Cinema's South Africa*, Johannesburg, Raven, 1996.

25. On pourra toutefois consulter les ouvrages suivants, lesquels ne portent pas exclusivement sur la période post-apartheid : Isabel Balseiro, Ntongela Masilela (dir.), *To Change Reels. Film and Culture in South Africa*, Detroit, Wayne State University Press, 2003 ; Keyan Tomaselli, *Encountering Modernity. Twentieth Century South African Cinemas*, Amsterdam / Unisa, Rozenberg Publishers / Unisa Press, 2006 ; Jacqueline Maingard, *South African National Cinema*, Londres / New York, Routledge, 2007 ; Martin Botha, *South African Cinema, 1896-2010*, Bristol, Intellect Books, 2011.

compris que par rapport à une « norme » (Hollywood), Allen et Gomery avaient contribué à démythifier les soubassements idéologiques de cette perspective et les contradictions qu'elle drainait<sup>27</sup>. Leur propre approche, qualifiée de « réaliste », n'offrait pas cependant de « modèle » de substitution pour les cinémas du « tiers-monde ». Et, depuis les années 1980, l'évolution de la littérature dans ce domaine n'est pas allée dans le sens de la recherche de « modèles » mais vers des approches se réclamant parfois clairement du *post-modernisme* ; elles remettent en cause certains des présupposés du « Third Cinema » (rapport au réel, à une authenticité, etc.) tout en cherchant à perpétuer sa perspective idéologico-politico-historique. L'un des derniers exemples en la matière est celui de Kenneth Harrow<sup>28</sup> : cet auteur ne souhaite pas se placer dans le cadre d'une histoire des cinémas africains – il développe, par ailleurs, une critique du « rapport à l'histoire » interne à la pratique des cinéastes<sup>29</sup> –, mais sa perspective « déconstructionniste » met en péril la possibilité même d'une historiographie des cinémas africains.

### Cinémas africains, écriture de l'histoire, éthique

Cette situation de confusion, voire de tension, pourrait expliquer en partie la faible structuration de ce champ de la recherche – ce qui va se traduire ensuite par une augmentation quelque peu anarchique du nombre de publications. Elle a contribué, par ailleurs, à l'essoufflement des approches historiques en direction des cinémas africains. De fait, il convient de resituer ceux-ci au sein d'une histoire générale de l'Afrique et un processus historique qui, après les indépendances des années 1960 dans les « pays francophones », a vu l'achèvement des « libérations nationales » dans les zones anglophones et lusophones, avec comme point d'orgue, 1994, et la fin du régime d'apartheid en Afrique du Sud. L'ère qui s'ouvrait – dans laquelle nous nous trouvons aujourd'hui – a permis qu'on puisse poser, mais sous la forme d'une double contrainte cette fois, les problèmes déjà en partie exposés précédemment : non seulement les cinémas africains sont complexes sur le plan historique – ils nécessitent la mise en œuvre de recherches empruntant à l'histoire politique ou culturelle, à l'économie, à l'anthropologie etc. – mais nous manquons souvent du recul historique nécessaire à l'appropriation

26. Après Fernando E. Solanas, Octavio Getino, *Cine : Cultura y Descolonizacion*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentino Editores, 1973, on peut citer : Testhome H. Gabriel, *Third Cinema in the Third World, The Aesthetics of Liberation*, University of Michigan Research Press, Ann Arbor, 1982 ; Jim Pines, Paul Willemen (dir.), *Questions of Third Cinema*, Londres, BFI Publishing, 1989 ; Anthony R. Guneratne, Wimal Dissanayake, *Rethinking Third Cinema*, New York / Londres, Routledge, 2003.

27. « On peut difficilement lire un film du Tiers-Monde tel que *l'Heure des brasiers* de Solanas et Getino autrement que comme une réaction au style hollywoodien et à l'approche de la production et de la consommation cinématographiques qu'il représente » (Robert C. Allen et Douglas Gomery, *op. cit.*, p. 103 ; cf. également pp. 103-104).

28. Kenneth W. Harrow, *Postcolonial African Cinema. From Political Engagement to Postmodernism*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 2007.

29. Il s'agit de la question de la « représentation de l'histoire » à l'intérieur même des cinémas africains qu'il n'est pas possible de traiter ici. Cf. Samuel Lelievre, « Histoire, mémoire, et légitimation politique dans les cinémas africains », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 40, n° 1, pp. 5-31.

de cette complexité; or, aucune histoire, et à plus forte raison, aucune historiographie ne peut se faire sans qu'une distance minimale ne soit installée vis-à-vis de ce qui est étudié. Je considérerai que la résolution, même temporaire, de cette double contrainte va se jouer à travers une historiographie incluant *une dimension éthique*.

Revenons tout d'abord sur cette question des modèles dont nous avons besoin pour poser les bases d'une connaissance historique. Ne pourrait-on pas penser qu'un décrochage a eu lieu précisément à partir du moment où ces modèles n'étaient plus reconnus ou avaient été oubliés et pour autant que l'engagement politique a laissé la place à des formes de relativisme? Un écart n'a cessé de s'aggraver, depuis lors, entre la recherche à tout prix d'une « spécificité cinématographique », d'un côté, et des manières de faire l'histoire peu adaptées aux « spécificités » des contextes africains, d'un autre côté. À côté de la référence d'Allen et Gomery au « Third Cinema », des éditions récentes de *Film Art* de Bordwell et Thompson renvoyaient aussi à des exemples africains<sup>30</sup>. Tout en aidant au désenclavement du « cinéma africain », il s'en faut de beaucoup pour que ces dernières approches puissent proposer une historiographie des cinémas d'Afrique. Dudley Andrew avait montré que l'articulation entre « cinéma » et « histoire » oblige à retrouver des chemins de traverses et à se situer, par définition, dans des milieux culturels complexes<sup>31</sup>. De la même façon, entre les impasses des discours post-modernistes et les autoroutes du réalisme épistémique ou du cognitivisme, la nécessité d'*autres modèles historiographiques* ne s'est jamais autant fait sentir pour parcourir le paysage et l'écologie complexe des cinémas africains. Mais aucune historiographie ne peut se faire en dehors des normes d'une rationalité épistémologique.

C'est pourquoi les discours identitaires et essentialistes – un danger auquel ont toujours été exposées les recherches sur les cinémas africains – doivent être combattus vigoureusement<sup>32</sup>. Ce problème fait partie intégrante des difficultés que l'historien des cinémas africains doit être prêt à affronter. Et par « dérives essentialistes », il s'agit moins de faire référence à des définitions se rapportant au médium cinématographique lui-même – au sens où on peut dire, par exemple, que « Gilles Deleuze développe une conception "essentialiste" du cinéma » – qu'à des travaux qui, d'une manière beaucoup plus dramatique, abordent les cinémas africains et son histoire: 1) en n'hésitant pas à s'appuyer sur des arguments

30. David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art : An Introduction*, New York, McGraw-Hill, 2009 [1979]. Des références à des films de Souleymane Cissé (*Finyé* et *Yeelen*) sont notamment apparues au fil des éditions – qu'il n'est pas possible de détailler ici. De manière significative, cependant, ces références sont faites dans la quatrième partie de l'ouvrage, qui traite du « style cinématographique » (« Film Style ») et plus particulièrement des questions du montage et de mise en scène. Par ailleurs, Bordwell et Thompson consacrent un chapitre de *Film History : An Introduction* (New York, McGraw-Hill, 2009 [1994]) aux cinémas latino-américains, asiatiques, de la région du Pacifique, et africains depuis les années 1970.

31. Cf. Dudley Andrew, « Film and History », dans John Hill, Pamela Church Gibson (dir.), *Film Studies. Critical Approaches*, New York, Oxford University Press, 2000. Andrew a, par ailleurs, écrit un texte important pour l'étude des cinémas africains : « The Roots of the Nomadic : Gilles Deleuze and the Cinema of West Africa », dans Gregory Flaxman (dir.), *The Brain is the Screen : Gilles Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 215-249.

32. On ne trouve pas aisément une telle critique dans la littérature sur les cinémas africains.

d'ordre « racialiste » (« un film africain est un film réalisé par un “auteur noir africain” »), 2) à limiter le contenu scientifique de ses travaux à cela (« tout film réalisé par un auteur africain revêt *de facto* une signification historique »), et 3) à aller jusqu'à considérer que les seuls historiens légitimes sont les historiens africains. À noter que ces principes semblent parfois être admis par des chercheurs ou critiques sans qu'ils soient réellement conscients de leurs conséquences sur les plans idéologique, politique ou éthique : c'est souvent le cas concernant les deux premiers arguments, les deux derniers sembleraient même être considérés comme « évidents » et inoffensifs – ils sont évidemment aussi fallacieux, contestables, et dangereux que les premiers. Ce problème, qui pourrait sembler négligeable, car d'ordre purement idéologique, n'est pourtant pas si simple à résoudre – si tant est qu'on puisse parler de « résolution d'un problème » dans ce cas. Il correspond probablement à la partie la plus pénible et ingrate des recherches sur les cinémas africains<sup>33</sup>. On serait en fait confronté à la question du *ressentiment* qui, comme le remarquait Marc Ferro, rend « artificielle la coupure entre le présent et le passé »<sup>34</sup>. Le *ressentiment* est aussi la conséquence d'une difficile sortie hors de l'histoire téléologique<sup>35</sup> ; il contribue au « sous-développement théorique » non pas des études sur les cinémas africains – en la matière, on a pu assister, au contraire, à une forme d'hyper-théorisation – mais des approches véritablement historiques ou historiographiques dont ce champ de la recherche a besoin.

Une stratégie pour contrer ou sortir de cette logique du *ressentiment* serait de ramener l'histoire des cinémas africains à ses « conditions ontologiques » en s'appuyant sur des indicateurs et des données objectives sur *ce que sont* ces cinémas. On reviendrait à une problématique qui a toujours existé dans la littérature sur le sujet. Bien entendu, cela suppose d'avoir pu surmonter la difficulté, déjà évoquée, à collecter des données fiables et pertinentes. De plus, cela ne peut permettre que de produire un *état des lieux* à un moment donné ou pour une courte période. Les études les plus avancées sur le plan scientifique se sont généralement situées à la croisée des approches « économiques » (développement) et « politiques » (relations internationales) ; elles sont en train d'être complétées, par ailleurs, par la prise en compte des évolutions « technologiques » – la « révolution numérique » ayant commencé à changer de manière irréversible ce que sont les cinémas africains. Mais on aborderait aussi, par ce biais, le terrain de l'éthique. En effet, Thomas Elsaesser a récemment envisagé ce « tournant éthique » comme une stratégie pour sortir des contradictions du « culturalisme » ou, plus exactement, du multiculturalisme – un développement « éthique » qui s'appuierait donc sur une impulsion d'ordre « politique »<sup>36</sup>. Cette

33. Je renvoie à ma recension du livre de Frank Nwachukwu Ukadike, *Questioning African Cinema : Questioning African Filmmakers*, Minneapolis / Londres, University of Minnesota Press, 2002, dont certains développements exemplifient, selon moi, cette question du *ressentiment* (Cf. *Screening the Past*, n° 17, décembre 2004 ; journal en ligne : [http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reviews/rev\\_17/SL2br17a.html](http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/reviews/rev_17/SL2br17a.html))

34. Marc Ferro, *le Ressentiment dans l'Histoire. Comprendre notre temps*, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 14.

35. Au-delà du cadre de cet article, il convient de remarquer que cette question du « *ressentiment* » est d'autant plus complexe qu'elle peut être une *conséquence indirecte* des luttes pour la « reconnaissance » au sens d'Axel Honneth, la dimension normative de la notion de « reconnaissance », dans cette reformulation de la « Théorie critique », conduisant à postuler, à nouveaux frais, une « conception téléologique de l'histoire » (Cf. Axel Honneth, *la Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf, 2000 [1992]). Pour autant que ses travaux ne sont pas séparables de l'espace public, l'historien ne peut, non plus, ignorer des questions qui demeurent sensibles sur le plan politique.

perspective induit une dimension critique à l'égard d'une économie politique ou d'une gestion purement administrative des questions identitaires qui sont au cœur de la recherche sur les cinémas africains. Elle répond à la nécessité de sortir de la contradiction entre, d'un côté, le fait que les cinémas africains ont existé et continuent d'exister grâce à des aides financière et techniques venues de l'extérieur et, d'un autre côté, la dénonciation d'un état de dépendance par les discours de victimisation ou de « ressentiment ». Il en avait résulté un brouillage d'un rapport apaisé à l'histoire.

Faudrait-il en déduire qu'un « rapport à l'éthique » précéderait un « rapport à l'histoire » ? Ricœur peut nous aider à trouver un chemin qui ne nous mette pas non plus en porte-à-faux sur le plan épistémologique. On dira alors qu'un rapport à l'éthique se joue plus simplement dans une dialectique entre la mémoire et l'histoire. À l'intérieur de cette dialectique, l'articulation entre mémoire personnelle et mémoire collective – qui jalonne l'ensemble de son livre, *la Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) – trouve une forme de dénouement à travers la question du « pardon », laquelle est aussi une manière de sortir des malheurs de l'Histoire et du ressentiment. Au terme de ce vaste développement, Ricœur écrit qu'il ne sait pas si on peut parler d'une « histoire malheureuse ». Mais il précise aussitôt que le « privilège » de l'histoire est « non seulement d'étendre la mémoire collective au-delà de tout souvenir effectif, mais de corriger, de critiquer, voire de démentir la mémoire d'une communauté déterminée »<sup>37</sup>. En ce sens, la mémoire selon Ricœur doit suivre « le chemin de la critique historique » pour rencontrer « le sens de la justice ». Une manière de *revenir à l'histoire et à l'historiographie*. Car les deux sont inséparables : l'historiographie est « écriture de l'histoire » et l'histoire est « de bout en bout écriture »<sup>38</sup>. Pour ce qui nous concerne, l'enjeu est de ramener un peu d'objectivité dans la recherche sur les cinémas africains. Certes, l'historien n'est pas séparable du contexte social et idéologique dans lequel il travaille ; néanmoins, les outils dont il dispose et le discours qu'il élabore impliquent une certaine distance vis-à-vis non seulement de ce qu'il étudie mais aussi du lieu depuis lequel il conduit cette étude. De fait, le temps travaille en faveur de cette « mise à distance » et on peut penser que l'historiographie des cinémas africains s'en trouvera améliorée dans ce nouveau siècle qui a commencé, avec peut-être quelques premières tentatives sérieuses dans les deux décennies à venir.

36. Pour Thomas Elsaesser, un « tournant éthique » apparaît à la « frontière où la multiplicité des identités basées sur des marqueurs d'une différence définie comme "culturelle" (et incluant ou subsumant ainsi la nationalité, l'ethnicité, la religion, le genre) ne permet pas un cadre commun ou une base d'accord sur laquelle des revendications concurrentes peuvent être arbitrées ou négociées autrement que par des formes bureaucratiques de redistribution (par exemple : les "quotas" ou l'"affirmative action" aux États-Unis, les subventions pour favoriser les "autonomies régionales" et l'expansion des industries culturelles et l'administration du multiculturalisme dans l'Union Européenne). » (dans Boaz Hagin, Sandra Meiri, Raz Yosef, Anat Zanger (dir.), *Just Images. Ethics and the Cinematic*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 4 [notre traduction]). Il existe, par ailleurs, ce qu'Elsaesser appelle un nouveau « tournant politique » s'opposant au « tournant éthique » tout en dialoguant avec lui.

37. Paul Ricœur, *la Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, p. 650.

38. « L'écriture, en effet, est le seuil de langage que la connaissance historique a toujours déjà franchi, en s'éloignant de la mémoire pour courir la triple aventure de l'archivage, de l'explication et de la représentation. L'histoire est de bout en bout écriture. » (*Ibid.*, p. 171).